

Calello, Tomás Daniel

Historia y escenificación: El tango como restauración, identificación y prefiguración político-cultural

VIII Jornadas de Sociología de la UNLP

3 al 5 de diciembre de 2014

Cita sugerida:

Calello, T. (2014). Historia y escenificación: El tango como restauración, identificación y prefiguración político-cultural. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4206/ev.4206.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Historia y escenificación: el tango como restauración, identificación y prefiguración político-cultural

Lic. Tomás Calello (UBA-Untref)

E-mail: tomas_calello@yahoo.com.ar

Introducción

Por medio de la utilización de nociones de las teorías del performance, de la antropología social y de la crítica cultural como son las de “restauración”, que fue desarrollada por Robert Schechner, las de “identificación-desidentificación” de Carmen Bernand y José Muñoz, y la de “prefiguración” que tiene su origen en las obras de Theodor Adorno y de Paul Ricoeur, integradas al análisis sociológico, se intenta dar cuenta de la influencia del tango en diversos grupos sociales que se identificaron con sus prácticas estéticas prefigurando al mismo tiempo nuevas relaciones político-culturales. Tanto la dimensión “restaurativa” del tango asociada a sus “memorias” históricas, estéticas y culturales, como los procesos de identificación social que remiten a un plano temporal sincrónico o los prefigurativos coexisten en las prácticas del tango en diversos momentos históricos de su desarrollo, aunque como veremos, dichas dimensiones cobraron y cobran mayor relevancia en cada uno de ellos. Acerca de la naturaleza del mundo simbólico y en relación a su interpretación freudiana Ricoeur se preguntaba si el símbolo podía considerarse únicamente como vestigio y si no sería también aurora de sentido, como *prefiguraciones* (Ricoeur, 2007). Richard Schechner en diálogo y complementación con la antropología de Víctor Turner considera la posibilidad de desarrollar una semiótica del performance que parte de una base inestable o de un fundamento de tensiones. En la práctica teatral plantea el proceso de deconstrucción-construcción bajo el concepto de “conducta restaurada”. Para Schechner se trata de restaurar mediante el performance secuencias de conductas que ofrecen a individuos y grupos “la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia de volver a ser lo que nunca fueron pero desearon haber sido o llegar a ser” (Schechner, 2008:39). Las secuencias de conductas restauradas por medio del performance pueden ser almacenadas, transmitidas, manipuladas y transformadas.

Los actores al entrar en contacto con ellas las recobran, recuerdan y pueden incluso inventarlas para volver a comportarse según los parámetros conocidos, ya siendo absorbidos por el papel o el trance o tomar distancia del mismo como en el efecto V brechtiano. En todos los casos las secuencias de conducta del performance significan “nunca la primera vez” a partir de un contexto cuyas condiciones originales pudieron haberse modificado o desaparecido. Las conductas originales son restauradas en otros contextos y en parte modificadas de acuerdo a sus fines. El objetivo del performance influye de manera decisiva sobre aquello considerado como evento pasado y por lo tanto objeto de la restauración. La conducta restaurada no es una copia de la original sino que implica decisiones por parte de los performers. Para Taylor la transmisión social efectiva de este simbolismo requiere de una relación “aquí y ahora” con el contexto social circundante, que fue a su vez co-partícipe de la circunstancia histórica traumática (Taylor, 2011). De esta manera el sufrimiento social puede ser reelaborado socialmente mediante performances basados tanto en documentación científica como en repertorios de conducta no escritos (testimoniales, sonoros, icónicos, corporales, etc). Según Schechner las conductas restauradas se pueden usar como máscaras o vestimentas pudiéndose modificar la partitura del performance como en los casos de directores de teatro, obispos y actores. La actuación en dramas, danzas y rituales junto con las acciones sociales y las performances culturales se retroalimentan con las acciones de los individuos cuando son representados, como modelos de acción para la vida cotidiana; a su vez la manera de actuar en la vida cotidiana afecta a las representaciones (Schechner, 2008:38). En este sentido Schechner distingue entre lo “que es” performance de lo que puede estudiarse “como” performance. Esta última definición considera que algo “es performance” cuando en una cultura particular la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es; por ejemplo aquéllos espectáculos que en la cultura occidental se basan en textos, dramas, guiones etc, o bien en dramas ceremoniales o rituales tradicionales orientales. A su vez puede ser estudiada “como performance” toda actividad que implique una repetición y restauración de conductas. Desde esta perspectiva las performances deben entenderse en términos interdisciplinarios, interculturales y globales, como actividades de restauración y creación en las que las apariencias son realidades y las realidades son también lo que se halla por detrás de las apariencias. También pueden considerarse como performances registros representacionales como films y documentales que tienen efectos y son afectados en la vida cotidiana. En este sentido la construcción del presente, de una

imágen del sí mismo y de los otros, supone tanto una “procedimiento arqueológico” como uno “teleológico”; éste último ya no basado exclusivamente en la sospecha del desocultamiento sino en las potencialidades de las manifestaciones simbólicas (Ricoeur, op cit). José Esteban Muñoz proponía que las performances (o “actuaciones”) se basen en procesos de desidentificaciones sociales que se diferencian tanto de las identificaciones predominantes y mayoritarias como de sus contraidentificaciones. Mediante la crítica de la noción tradicional de identidad proponía la realización de performances como emergencias entre las identidades que poseen mayores grados de estabilidad y las construcciones sociales. Tomando como referencia inicial la definición de identificación de Laplanche y Pontalis como “un proceso psicológico mediante el cual el sujeto asimila un aspecto, propiedad o atributos del otro y se transforma por completo o en parte según el modelo que proporciona el otro” Muñoz propuso a partir de Pécheaux aplicar las nociones de contraidentificación y desidentificación. (Muñoz 2011:563). Es por medio de una serie de identificaciones como se constituye y especifica la personalidad. Para Muñoz el sujeto que se “desidentifica” es incapaz de identificarse por completo con el modelo cultural predominante ya que recurre -de acuerdo con las nociones de Eve K. Sedgwick-, a una visión no lineal de las identificaciones por las que “identificarse con un objeto, persona, estilo de vida, historia, ideología política, orientación religiosa, etc significa también al mismo tiempo y en parte, una identificación opuesta así como una identificación parcial con distintos aspectos del mundo social y psíquico. Aquéllo que detiene la identificación son siempre restricciones ideológicas implícitas en un sitio identificatorio. En este sentido los sujetos que se hallan por fuera de la esfera pública predominante y que poseen varios componentes de identidad minoritaria encuentran dificultades para representar identificaciones y en las que los prejuicios y el control hacen que las “identidades con diferencias” sean difíciles de habitar (Muñoz, 2011)

El mestizaje en relación a la hibridación cultural y a los procesos de identificación social

Al considerar el análisis de poblaciones culturalmente híbridas se deben tener en cuenta sus objetivaciones en varios planos como son las escrituras mestizas, los sones y las imágenes.¹ El abordaje del mestizaje como un fenómeno ambiguo supone el análisis de sus procesos de identificación pues la consideración de una noción de identidad como fijismo no puede dar cuenta de las ambivalencias significativas que comporta su interpretación como fenómeno antropológico. Actividades de base corporal como el baile y el teatro constituyen formas de resistencia cultural por medio de las cuales se expresa lo prohibido y los tabúes sociales en distintos sectores sociales y culturales (Bernand, 1977). En el ámbito del Río de la Plata los orígenes y desarrollos posteriores del tango ilustran con cierta fidelidad algunas características de la cultura mestiza. Su integración posterior como música privilegiada del sainete da cuenta también del desarrollo del teatro local como forma de objetivación estética del mestizaje. El tango aparece como una combinación de distintas fuentes sociales, culturales y musicales. Por un lado, como resultado de la liberación de la soldadesca de la campaña a fines del siglo XIX y su hibridización con inmigrantes transoceánicos que van a adaptar sones provenientes del Caribe como la habanera cubana, propio de la cultura negra y esclava, junto al tango andaluz (Gobello, Matamoro y Rivera; 1976). En tanto que el tango como baile tuvo su origen en las reuniones que las comunidades de naciones africanas realizaban en el ámbito del Río de la Plata, ya sea en Montevideo o en Buenos Aires, conformando los tambós, pero sobre la base de la milonga que se originó de la confluencia de la guajira flamenca, que aportó la melodía, la habanera, su ritmo y el tango negro, que aportó la danza. El tango andaluz aportó melodía y música a este tango que se formó en Buenos Aires. Por entonces predominó el tango como baile, a veces acompañado de letras procaces que paulatinamente se irán transformando en intimistas, atravesando fronteras sociales en un proceso de asimilación creciente por las clases medias y altas (Varela, 2005). Para Pablo Vila el tango se distinguió por su capacidad de interpelación étnica de la población porteña antes que por sus aspectos sexuales o de clase (Vila, 2000). A partir de la década de 1880 y hasta la primera década del siglo XX el discurso criollista tuvo una importante función de integración sociocultural y de legitimación de los sectores vinculados a la clase conservadora oligárquica. Es

¹ Considero la definición que de hibridación ofrece García Canclini como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” y al mestizaje como un tipo particular de hibridación étnica; tomando también en cuenta lo que contienen de desgarramiento y que no llega a ser fusionado (García Canclini, 1990)

interesante constatar la aparición posterior en la obra de teatro “Juan Moreira” de Gutiérrez el personaje Cocoliche, un prototipo paródico del inmigrante italiano acriollado que adquirió luego un perfil propio y autónomo de la obra teatral. Cocoliche personificaba, según el diario “La Prensa” (1897), a un inmigrante napolitano “que ridiculiza las costumbres gauchescas y quiere ponerse al nivel del más criollo de nuestros paisanos” (Citado por Prieto, 2006). La de Podestá fue la primera compañía de sainetes criollos y hacia 1890 reaparece como resultado de la confluencia del sainete local y el español, el sainete porteño formando sistema con actores, autores, público y crítica propia. Su predicamento popular fue de tal magnitud que concurrían a verlo alrededor de seis millones de espectadores anuales en una ciudad que no superaba el millón de habitantes (Pellettieri, 2008). El sainete entonces se consolida como un género mestizo, que integra en un principio la cultura criolla y la de los inmigrantes, a los cuales parodia y que ofrece como escena primero el patio del conventillo, donde los distintos tipos sociales se reúnen y luego la pieza del conventillo, en donde el drama se torna más subjetivo e intimista. Es decir que coexisten en una misma expresión artística objetivada el discurso criollista, la cultura inmigratoria y el discurso higienista, “hibridizándose” y permitiendo su asimilación en distintos estereotipos que los conjugan. El lugar de los conventillos, lupanares y paradas de viajes aparecen como los lugares que en las letras de tangos y sainetes se desarrolla la enfermedad (en particular la tuberculosis, la “degeneración” y la locura), expresando lo patológico enfrentado a lo normal (Canguilhem, 2005) y apareciendo lo primero asociado a distintos grupos sociales, comenzando por la mujer y prosiguiendo con los inmigrantes. Pero tanto en el tango como en el sainete se trata de síntesis, de remedos mestizos que permiten la integración social, de la misma manera que Gardel con su canto integra al inmigrante con el criollo y se convierte en símbolo unificador de los distintos procesos de identificación social y cultural (Pujol, 1991). Desde este punto de vista podemos entonces considerar al tango como coexistente con el surgimiento del radicalismo y un precursor político cultural del peronismo ya que coincidiendo con Pablo Vila en que la capacidad de interpelación del tango fue étnica antes que clasista o de género, estas dimensiones se hallaban presentes como fundamentos de los procesos de hibridización en los que el tango por medio de sus protagonistas hombres y mujeres llevó a cabo. El tango y el sainete permitieron la “identificación social” del mestizaje étnico y sociocultural como así también la elaboración y restauración de sones y bailes previos cuyas imágenes remitían tanto a la cultura inmigratoria, como a la afro descendiente y

criolla. En lo que sigue se abordan los alcances del tango como prefigurador político cultural del peronismo y como factor de integración social como de dominación clasista, étnica y de género por medio de sus códigos tradicionales y la vigencia actual de estos últimos.² Para tal fin se incorpora y discute el abordaje que realizara Marta Savigliano del tango como una “economía política de la pasión” en la que tuvieron lugar dichas formas de dominación articuladas con el orden colonial (Savigliano, 1995).

El tango como economía política de la pasión

En el análisis que Marta Savigliano realizara sobre el tango como “economía política de la pasión” (1995) se encuentran reunidas prácticamente todas las dimensiones necesarias para comprender el significado de las performances tangueras en relación a su restauración, procesos de identificación y desidentificación grupales y como prefiguraciones político culturales. Savigliano parte de considerar al tango como una práctica social-cultural originada en el Río de la Plata y en que la preeminencia de la relaciones existenciales de género, expresadas en sus bailes y performances, opacó diversas formas de dominación. Entre estas formas de dominación resaltan las del colonialismo (para lo cual la autora realiza un pormenorizado análisis histórico, geográfico y estilístico del tango en relación a su incorporación, aceptación y reformulación en los centros hegemónicos mundiales y sus posteriores resignificaciones por las élites locales) en relación a la conformación de la identidad nacional y el dominio de género y el significado del tango como relación entre clases y sectores sociales autóctonos. La interpretación de Savigliano coloca a la “pasión”, entendida como relaciones de género y de dominación masculina, en el centro de sus análisis para comprender las relaciones sociales, políticas, e identitarias nacionales y en las que la reificación del vínculo afectivo, mediado por el baile y las performances del tango adquirió dimensiones ideológicas. El rechazo inicial de las clases dominantes argentinas, (conservadoras y liberales) a la matriz popular del tango da paso a su revalorización luego de su aceptación y difusión por las potencias coloniales vinculadas al modelo agroexportador (Francia e Inglaterra principalmente). La reformulación externa de la identidad nacional operada por estas potencias mediante la revalorización del tango como expresión pasional provocó reacomodamientos y conflictos en la propia visión (generalmente negativa) que las clases dominantes locales dispensaban hacia el tango y los sectores populares a él asociados. La pasión, (vinculada a lo “primitivo” y

² Se entiende por hermenéutica a las reglas de desciframiento de símbolos (Cfr Ricoeur, 2007)

por lo tanto a lo inferior), aparece como una simbología impuesta por los países colonizadores hacia los colonizados. Principalmente el tango (pero también otras danzas y rituales “exóticos”) representan la novedad sensual en la Europa de fines del siglo XIX y comienzos del XX. En esta incorporación simbólica de los colonizados la imagen de la pasión se asocia también en el tango a la dominación de género. En estos ajustes identitarios los “colonizados” terminan por incorporar resignificando la visión de los colonizadores, su construcción de la identidad nacional mediada por el tango y el dominio de clases internacional y nacional. Esto se expresa a distintos niveles que abarcan desde la reformulación de los estilos locales del baile y su aceptación por los bailarines y practicantes locales que se ven repentinamente “empoderados” y otros protagonistas del tango que hallan en él un símbolo novedoso de distinción y expresión identitaria que es revalorizado local y sobre todo internacionalmente. El análisis de Savigliano parte de tematizar de manera novedosa y original cuestiones que vinculan al tango con formas de dominación interna y externa. A partir de dicho abordaje quisiera señalar algunas cuestiones vinculadas a lo que la autora denomina “autoexotización” del tango como resignificación local del mismo y a sus diferenciaciones internas de clase y de poder vinculadas al tango, y por el otro, al hecho de abordar todas sus consecuencias como una de las matrices fundamentales, sino la fundamental, que expresaba relaciones políticas culturales sincrónicas con el radicalismo y especialmente aquéllas que prefiguraban al peronismo considerado como fenómeno histórico-cultural singular y a otras alternativas político-culturales que las prácticas del tango pudieron haber dado lugar en las dimensiones performáticas consideradas.

El tango como prefiguración político-cultural del peronismo

En el análisis de Savigliano el “abrazo” consagraba relaciones clasistas y de género articuladas con el orden colonial y cuya identidad era mediada por las oligarquías locales. Si bien el simbolismo del abrazo realza la significación existencial y las relaciones de encuentro y desencuentro amorosos de la pareja de baile ocultando relaciones sociales de dominación no es menos cierto que el tango experimenta en su evolución local interna una transformación “intimista” a partir de 1917 con el tango “Mi noche triste” (con letra de Pascual Contursi). También que el tango era una expresión estética de la alianza sociocultural entre sectores y fracciones sociales que iban desde el

conservadurismo y el radicalismo hasta el anarquismo y el socialismo que excedían a los sectores oligárquicos y en muchos casos se hallaban enfrentados a ellos. Los tangos compuestos a partir de entonces pasan a ser predominantemente cantados y sus héroes dejan de ser proxenetas. Como se ha mencionado la figura de Gardel es emblemática de este período en que el tango pasa a ser cantado o bien incorporado como género privilegiado primero en los sainetes y luego por medio de la radio y la cinematografía, dejando atrás su etapa primigenia en la que predominaba su relación con el baile y el ambiente prostibulario cuya figura de dominación emblemática era el “rufián”. El tango, al mismo tiempo que es asimilado por distintos sectores sociales desarrolla una poética propia en la obra de letristas como Celedonio Flores, José Gonzáles Castillo y de saineteros como Nemesio Trejo, Alberto Vaccarezza, Novión, Armando Discépolo, etc. A su vez los tangos incorporan en sus letras el drama de los sainetes cuyos ejes temáticos son el barrio, la coexistencia sociocultural en los conventillos y el abandono de la mujer, entre otros. Las imágenes gauchescas, además de los sainetes criollos, aparecen vinculadas en este período al tango, por ejemplo en films como “Nobleza Gaucha” (1915) y posteriormente en otros como “Las luces del centro” (1932); en los llamados “tangos camperos” y en los atuendos, escenografías y letras de sus intérpretes más importantes como Carlos Gardel, Agustín Magaldi e Ignacio Corsini. La asimilación por parte del tango y los sainetes criollos de la simbología “gauchesca” no era equivalente a la difusión del criollismo como ideología promovida por las clases oligárquicas locales en su afán de oponer el “ser nacional” a las ideologías que portaban las corrientes inmigratorias. Los films “Nobleza gaucha”, “La cabalgata del circo” (1943), “El último payador”, “La vida es un tango” (1939) y muchos más ejemplifican lo dicho. Como se ha mencionado tanto en el tango como en el sainete se trata de síntesis, de remedos mestizos que permiten la integración social, de la misma manera que Gardel con su canto integra al inmigrante con el criollo y se convierte en símbolo unificador de los distintos procesos de identificación social y cultural (Pujol, 1991). Esta síntesis entre la cultura criolla, la inmigración y el tango aparece claramente expresada algunas décadas antes de la consagración del “zorzal criollo” en la primera película argentina, “Nobleza Gaucha” (1915). En el escenario rural se conocen y traban amistad Juan el Gaucho y Genaro. Este último inmigrante italiano se ha ido a vivir al campo y formado una pareja “italo-criolla” con Ña Ciríaca. El italiano es invitado a una fiesta donde Flor de Cardo (criolla de la cual Juan se ha enamorado) es raptada por el Patrón José Grande, estanciero que contó con la complicidad del capataz y la policía.

Genaro avisa a Juan y ambos van en su búsqueda a la capital con la guía del inmigrante conocedor de la ciudad. Las leyendas escritas de este film mudo revelan los diálogos y monólogos que adaptan el idioma italiano al argot porteño. El sincretismo cultural también se advierte en algunas escenas como por ejemplo la de Ña Ciríaca, la pareja criolla de Genaro, amasando pasta en el rancho. Ya en Buenos Aires el patrón “Gran José” se la pasa en el Salón Armenonville entre juerga y alcohol. Una mañana regresa a su mansión donde tiene raptada a Flor de Cardo sin saber que Juan lo estaba esperando. En esa circunstancia sucede el rescate de la criolla que regresa con Juan en tren desde una Buenos Aires que muestra todo el esplendor de los años posteriores al Centenario. Pero luego de arribar al pago Juan se entera que es perseguido por la policía porque el patrón lo ha acusado de ser un matrero. Al escapar se topa con Gran José y va con las boleadoras en su persecución. La mala suerte quiere que el patrón se desbarranque y caiga de su caballo. Juan no duda en ir en su ayuda, pero es inútil. La nobleza del gaucho se impone por sobre todas las diferencias. Un año después del estreno de este film, en 1916, Hipólito Irigoyen ganaría las primeras elecciones presidenciales basadas en el sufragio universal al frente de la Unión Cívica Radical y acaudillando a un electorado compuesto por inmigrantes, obreros y sectores agrarios que se oponían al régimen oligárquico. En 1930 tiene lugar el golpe de estado encabezado por el general Uriburu contra Hipólito Irigoyen. La crisis financiera mundial impacta sobre los países exportadores y sobre sus clases dirigentes. En Argentina la oligarquía teme que a la pérdida de su poder político, que se consuma a partir de 1916 con el triunfo electoral del radicalismo, se le sume luego del crack mundial la pérdida de sus privilegios económicos. El golpe de Uriburu restaura a la oligarquía el poder político pero ya no sobre la base de ideas liberales conservadoras sino nacionalista y elitistas. En 1931, un año después del golpe de Uriburu contra el gobierno de Irigoyen, Gardel protagoniza junto a Sofía Bozán el film “Las luces de Buenos Aires”. Buenos Aires, con sus luces, aparece como el lugar de la perdición de Elvira, una muchachita oriunda de “El Dorado”, pueblito de provincia donde Anselmo (Gardel) es el patrón de la estancia donde se habían comprometido. La temática de la ciudad moderna como lugar del vicio, cara a la tradición romántica europea³ y del centro corruptor de mujeres en oposición a la pureza de los barrios, presente como constelación poética de los tangos⁴ se conjugan en esta película que extiende esa oposición espacial entre Buenos Aires con sus luces y

³ Schorske Karl (1998); “De Voltaire a Spengler: la idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler” en Pensar con la historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad, Editorial Taurus, Madrid.

los barrios hacia la provincia. La carga negativa de la película se posa sobre la ciudad y sus lujos, encarnados en el millonario español que tienta a Elvira. Anselmo (Gardel), si bien patrón de estancia, luce personificando la sencillez y nobleza de un gaucho indiferenciado, muy lejano a los atributos explotadores del estanciero o de la caracterización del oligarca. Luego de descubrir a Elvira envilecida en una fiesta Anselmo canta en una cantina el tango “Tomo y obligo”, en el que reaparecen los motivos y expresiones camperas:

“Si los pastos conversaran, esta pampa les diría

de qué modo la quería, con qué fiebre la adoré.

Cuantas veces de rodillas, tembloroso yo me he hincado

bajo el árbol deshojado donde un día la besé”

Hacia el final dos fieles peones de Anselmo aparecen en Buenos Aires y rescatan a Elvira en plena función, cuando el millonario estaba a punto de despedirla. Con el ansiado reencuentro amoroso con Anselmo en “El Dorado” se restituye el equilibrio perdido. Como en el film “Nobleza Gaucha”, el rescate de la criolla de manos del millonario que la confina en Buenos Aires, pone fin a la película. Pero a diferencia de aquél film “Las luces de Buenos Aires” no muestran ya la presencia del inmigrante como protagonista social y que fuera usual hasta la “década infame” sino a peones y patrones rurales identificados entre sí frente a la presencia hostil del extranjero. En la película “La vida es un tango” (1939-Dir. Manuel Romero) se cuentan los comienzos del tango en los peringundines para ascender de la mano de un cantor (Hugo del Carril) a Europa y USA. Pero en medio del éxito surge la desgracia ya que el cantor de tango pierde en Estados Unidos la voz y a su amada en manos de un “bacán” y de una “bacana”. Su padre (Florencio Parravicini) le dice “el calor de la patria lo cura todo”. Al regreso se produce el reencuentro con ella y la recuperación de la voz como una metáfora del tango criollo, es decir del regreso a sus fuentes. Un año después en la película “Carnaval de Antaño” del mismo director el protagonista Pedro conoce a Margarita en el carnaval de 1912. El era un gauchito cantor descubierto por el empresario (Parravicini) que lo lleva al Armenonville donde ella hace su número. Allí

⁴ Mario Sabugo distingue doce constelaciones poéticas principales en los tangos de principios de siglo pasado. La señalada oposición barrios-centro aparece como ordenadora del conjunto, como un nodo significativo de las mismas en su ordenamiento poético-espacial (Cfr Sabugo; 2011)

Pedro se enfrenta a los “patoteros” y la seduce. La presencia de los petiteros que simbolizan la riqueza y el poder de los jóvenes porteños enfrentados a ellos es una constante, en la que Pedro representa al humilde y sentimental joven del interior. En el film hay también varias referencias al sentimentalismo que reemplaza al espíritu malevo del tango, como en “La Maleva” (Sofía Bozán). Ella, pretenciosa, viaja a París con un bacán y se convierte en Margot. Allí el bacán la desprecia y queda arruinada. Como en los tangos “Mano Cruel”, “Margot”, “Esta noche me emborracho” y tantos otros, la mujer que abandona su origen y se “pianta” con el bacán sufre la venganza del paso del tiempo. Al final Charlo se reencuentra con ella, “solá, fané y descangayada” en el carnaval de 1940. Otro signo de los tiempos exclusivistas que corrían es que el portero no la deja entrar al salón y la maltrata. Cuando consigue hacerlo es, como en algunos tangos donde la milonguera esta predestinada a la decadencia, motivo de burla. A instancias del empresario y su mujer la perdona y va en su búsqueda. Pero ya es tarde porque un coche la atropella. “Vos lo dijiste” –le dice ella antes de morir- ya no soy Margarita sino Margot”. En el film “La cabalgata del circo” (1943) cuyos protagonistas fueron Hugo del Carril, Libertad Lamarque y Eva Perón, el cine vinculado al tango aparece como una consumación-restauración de la evolución del circo criollo. Comienza a fines del siglo XIX con dos carretas cruzando La Pampa “para ofrecer a los humildes la alegría... Es el circo de Tito Arletti” según reza un cartel. En el circo familiar que representa el film la pantomima criolla del gaucho perseguido “Juan Cuello” (con gauchos, caballos y mazorqueros) reemplaza a la función “Garibaldi en Astromonte” como una alegoría de los nuevos tiempos. En un diálogo se dice: “llegamos representando la misma obra tres años. El criollo quiere que se le hable en su lengua” pasando de la historia del inmigrante (Garibaldi) a la del criollo (Juan Cuello). Luego Roberto (Hugo del Carril) le expresa a Libertad Lamarque “¡hablaremos a la gente su propio lenguaje!”. Tito Arletti (padre y dueño del circo) luego de un accidente en el trapecio queda manco y la responsabilidad del circo recae en Hugo del Carril quien se casa con Gina (Eva Perón), la hija ambiciosa del otro socio del circo. La sociedad se rompe porque la familia de Gina se siente en la empresa protagonista de segunda categoría. El teatro Politeama ve debutar luego a los Arletti con una zarzuela “El rincón del Caburé”. Durante la representación de la obra y originado por una trifulca se produce la “muerte de uno de los creadores de la pantomima criolla: Tito Arletty”, según reza el diario. Consiguen otro contrato “ya no iremos de pueblo en pueblo (dice Nita, la hermana que ha sacrificado su boda para ayudar a su familia en el infortunio)

sino de ciudad en ciudad”. Libertad Lamarque que canta ”maldito sea el tango aquél, que envenena y domina” se reencuentra con su prometido. Roberto viaja de gira a Europa y Estados Unidos. Al regreso realiza con Nita una presentación a beneficio del hospital provincial. “Bajo la carpa del circo éramos felices y no lo sabíamos”, le dice al final Nita a Roberto, quien se pregunta qué hubiera sido una vida con Gina alejada del teatro: “La vida tiene límites y los sueños no”. Al final algo sorprendente: luego de pasarse en el film revista a la cinematografía nacional con sus títulos, los Arletty son testigos de la filmación de sus propias vidas (protagonizada por otros) en homenaje a los artistas criollos del circo: Podestá, Cassano, etc: “Mira” le dice Nita a Roberto: ”las carretas que se llevan nuestras ilusiones”, “como no estar felices por lo que lograron nuestros hijos”. La película aparece como la consumación histórica del sainete y del circo criollo con su incorporación final al cine, y parece abonar al mismo tiempo la inauguración de otra etapa histórico social heredera de la anterior. Las películas que presenta el final como antecedentes de esa consumación muestran a un tango estrechamente vinculado con el mundo criollo. En todas ellas aparecen identificados por el tango los nuevos (y algunos viejos) actores sociales que acompañaron los inicios de la industrialización. También se evidencian a nivel de las peripecias de los protagonistas sus transformaciones (en este período generalmente negativas) como consecuencia del pasaje del tango por Europa y los Estados Unidos. Uno de estos antecedentes (en este caso positivo para la cinematografía vinculada al tango durante la etapa previa) fue la extensa filmografía que realizó Gardel en Europa y en Estados Unidos. Posteriormente y ya durante el período peronista otras películas como “La navidad de los pobres” (1947) del director paradigmático del tango Manuel Romero, “Alma de Bohemio” (1949) protagonizada por el cantor de tangos Alberto Castillo y “Dios se lo pague” dirigida por Luis César Amadori y protagonizada por Pepe Arias (1948) mostrarán los ideales del período centrados en la conciliación de intereses entre el capital y el trabajo mediante identificaciones cruzadas (a veces coexistentes en un mismo personaje) de ricos y pobres (Kriger, 2009).

De la prefiguración a la transfiguración político-cultural

La década de 1940 será considerada la “época de oro del tango” en la que convergerán las dimensiones que se han señalado como restaurativas del mismo (con sus evoluciones en los planos instrumental, cantable y bailable) y una amplia identificación social con sus manifestaciones. En este período sus prefiguraciones cifradas en las etapas previas

alcanzan su máxima expresión y difusión tanto en el plano estético como en el cultural y político. La génesis y simbología del peronismo muestra significativas analogías con las del tango, ya que las dimensiones clasistas y de género de este movimiento aparecen subsumidas y sintetizadas en la figura del líder carismático Juan Perón, de manera análoga a la síntesis cultural entre componentes criollos e inmigrantes que simbolizara Gardel para el tango-canción y que patentizaran los sainetes para los tangos escénicos y luego la filmografía nacional. A su vez la historia del tango muestra (junto a la del peronismo) la integración de las mujeres en esos campos (culturales y políticos). A su vez las interrelaciones político culturales entre los campos del tango y del peronismo se dieron tanto a nivel de la presencia de personajes comunes a ambos (Castillo, Manzi, Discépolo, Magaldi, Hugo del Carril y Eva Perón, entre muchos otros/as), en los propios contenidos de las letras y guiones de sainetes, en la presencia de programas radiales y en una vasta filmografía, como también en la simbólica figuracional por medio de analogías icónicas (la figura de Perón, su “abrazo” con Eva); discursivas: en las referencias habituales del líder en sus discursos a las figuras del tango (James, 2010) y en la síntesis político cultural y clasista que operó el peronismo. A su vez este movimiento fue considerado, lo mismo que el tango, como un fenómeno singular y “maldito” en la historia política y cultural argentina. Ese “malditismo” se hallaba también presente en las características culturales de algunos tangos como señalara Ricardo Horvath en su libro “Esos malditos tangos”. Lo mismo que el tango el peronismo activó por medio del liderazgo carismático identificaciones cruzadas entre clases, géneros y etnias nacionales y locales. Otra dimensión significativa para considerar al tango como una prefiguración político-cultural del peronismo son las vinculaciones (de integración, conflictos y desplazamientos) entre las élites extranjeras y locales. Sus bases sociales y sindicales fueron conformadas por gente del interior del país (inmigrantes) y por dirigentes en muchos casos sindicalistas, socialistas, anarquistas y antiguos radicales herederos de la inmigración extranjera. Como han señalado Murmis y Portantiero en sus análisis de los orígenes del peronismo junto a las masas rurales tuvieron un importante protagonismo los antiguos dirigentes obreros de Buenos Aires (Murmis y Portantiero, 2011). En sus comienzos el peronismo aparece como una fuerza social antioligárquica y antibritánica. Su política económica social tendió al desplazamiento de la élite oligárquica probritánica con el fin de favorecer y estimular a las fracciones nacionales industrialistas (Basualdo, 2010; James, 2010, etc). También el tango -como expresión de la identidad nacional- experimentó en las

primeras décadas del siglo veinte un desplazamiento en sus significados internos (revalorización) mediado por las élites locales y en relación a su vinculaciones con los centros imperiales (Savigliano, 1995). Pero en el caso del peronismo dicho desplazamiento excedió y se opuso a las construcciones identitarias y discursivas hegemónicas de la clase oligárquica (liberales o conservadoras) mediante agudos enfrentamientos culturales para incorporar a un universo social más vasto y en concordancia con la aparición del modelo sustitutivo de importaciones (Sigal y Verón, 2003; Romero, 2001; James, 2010; Svampa, 1997). En el plano del mundo laboral la “vieja guardia sindical” (la mayoría de cuyos dirigentes eran de origen socialista y anarquista) como se ha señalado apoyaron el surgimiento del peronismo. El componente social de esa vieja guardia sindical se identificaba con la “vieja guardia” del tango en referencia a las primeras camadas musicales del género conformadas por criollos e inmigrantes que a su vez fueron una expresión artístico-cultural preponderante de las bases sociales que acompañaron el surgimiento del radicalismo a principios de siglo pasado. Hasta el surgimiento de estos movimientos políticos de masas el sainete criollo y el tango (junto con el carnaval) oficiaron de medios artísticos de representación de las demandas políticas populares obturadas por el poder oligárquico y que fueron canalizadas por el radicalismo luego de 1916. Silvia Pellarollo analizó la relevancia que adquirieron los sainetes criollos como respuestas estéticas e ideológicas desde los sectores populares a los procesos de modernización ocurridos en el Río de la Plata entre 1890 y 1916 (Pellarollo, 1997). Considera que esta emergencia formaba parte de procesos de transculturación e hibridación culturales de orígenes rurales y urbanos y que pueden ser comprendidos como formas de resistencia al poder hegemónico oligárquico cuyo proyecto elitista enfrentaba a los sectores populares. La transculturación es entendida como una forma de adaptación cultural pero también de resistencia política y elaboración estética e ideológica por parte de las clases subalternas. La representación teatral por medio de los sainetes aparece hasta por lo menos la celebración de sufragios democráticos en 1916 como una forma de representación político ideológica relevante de las clases subalternas por medio de la carnavalización ante su exclusión en el marco del sistema político oligárquico. Luego de la “década infame” de 1930 las demandas político culturales se expresaron a través del peronismo. Grupos políticos precursores del peronismo y de orientación irigoyenista como FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) contaron entre sus filas a destacados poetas y compositores del tango como Homero Manzi, oriundo de Santiago del Estero. Durante

la “década infame” cobraron relevancia los tangos de temática social como los de Discépolo (Yira-yira, Cambalache, etc) o Cadícamo (“Al mundo le falta un tornillo”) que comienzan a expresar en su letras las frustraciones de los inmigrantes que no habían podido ver realizadas sus expectativas en el país. Dichas frustraciones van a formar parte de las demandas sociales que el surgimiento del peronismo va a satisfacer desde un punto de vista discursivo y práctico desde el estado (James: 2010). También va a integrar a las bases sociales de la “vieja guardia sindical” (Torre, 2011) en su proyecto político-cultural y económico y a expandir una base social de sustentación más amplia que tenía su origen en la inmigración del interior del país. Dicha expansión social va a generar la preeminencia (incluso en Buenos Aires) de expresiones culturales del interior, como la música folclórica y su reemplazo posterior del tango como expresión cultural mayoritaria de los sectores populares (James, 2010; Vila, 2000). Si bien algunos sectores migrantes adoptan inicialmente al tango como medio de identificación con la urbe predominarán luego en ellos las expresiones folklóricas como medios de reconocimiento de sus lugares de origen (Pujol, 2011) Esta situación será abonada por la mejora social y política que operó en ellos el peronismo. El mismo Discépolo en sus diálogos radiales (“Pienso y digo lo que pienso”) ya en el año 1951 relataba su desacuerdo con la necesidad de continuar con los tangos que expresaban las frustraciones sociales características de los años treinta (Discépolo, 2009). Su discurso originado en la poética tanguera adviene político al incorporar en él la oposición pueblo-oligarquía y al generar un exterior discursivo al mismo de manera análoga y en relación al discurso peronista (Verón-Sigal: 2003; Svampa: 2010, Laclau: 2008). Dichas oposiciones distintivas desdoblaban y transfiguraban el discurso originalmente integrativo del tango politizándolo. Muchos personajes del tango no adhirieron al peronismo, o bien fueron opositores al mismo o fueron indiferentes pero formaron parte de la configuración sociocultural que le diera origen. A su vez el peronismo restauró en sus presentaciones públicas simbolismos y actuaciones del tango como las contenidas en sus letras y sainetes criollos, identificando a sectores sociales que excederán a los porteños y que terminarán por rebasar sus propuestas culturales iniciales para incorporar a las del interior del país. Luego de la “Revolución Libertadora” de 1955 que derrocó al peronismo se produce el ingreso pleno del país en el orden internacional de posguerra con sus industrias culturales que junto con el debilitamiento del “pacto social” serán determinantes para la declinación del tango y de la cinematografía nacional en las siguientes décadas..

Conclusiones: nuevos y viejos códigos (el lugar de la ficción en la construcción actual del tango)

El tango a través de sus expresiones masivas configuró un modelo en el que se reconocieron identidades diversas: territoriales, de género y nacionales; pero es a la vez una instancia cultural modelizante para otros discursos artísticos y extra artísticos, entre ellos el político ideológico. En este sentido el mundo de la cinematografía permite apreciar las estrechas vinculaciones con la emergencia del peronismo a través de sus temáticas y protagonistas: el mundo del interior, el lugar de la mujer y del patriarcalismo en la sociedad, la historia nacional y la del tango, las relaciones de clase, aparecen junto a otros recurrentes como “leit moiv” en las filmografías de las décadas del 30 al 50. Grupos como Forja y Boedo contaron entre sus filas a destacados representantes del tango, como Homero Manzi y Discépolo, entre otros, cercanos al peronismo. Pero el tango como “modelo cultural” encuentra en el peronismo (aunque dominante) una expresión política posible, entre otras. En términos generales si bien el tango presentó aquéllos “tangos malditos” (Horvath, 2008) dominará en sus letras (Mina, 2005) y en sus films (Kriger, 2009) un “apoliticismo” afín con dimensiones discursivas del peronismo y que admitirá distintas traducciones políticas, en las que la acción estatal cobró relevancia en relación al predominio del discurso peronista (James, 2010). A partir de la década del cincuenta la decadencia del tango se halla vinculada con la crisis y transformación de los sectores sociales, políticos y culturales electivamente afines con su surgimiento y desarrollo. También con la incapacidad del género de abarcar a los nuevos sectores sociales (entre ellos a los del interior del país) en su competencia con otros registros estéticos populares, especialmente durante la década de 1960, como lo fueron el folklore y las músicas juveniles extranjeras introducidas por las industrias culturales (Vila, 2000; Pujol, 2011; Penas, 1998). A partir de entonces decae también el predominio del tango en la cinematografía. Aunque no desaparece, el tango deja de ser un “modelo cultural” en el cual se reconocen diversas identidades populares y experimenta un proceso de diferenciación que encuentra nuevos referentes que ya no poseen el alcance popular de antaño. Proliferan a partir de entonces los debates acerca de la naturaleza del tango “auténtico”, que giran en torno al surgimiento de nuevas estéticas que no logran retomar el impulso congregador de la “edad de oro” del tango, en decadencia. El “renacimiento” del tango tiene lugar a partir de mediados de la década de 1980 pero esta vez como resultado del predominio de baile a partir del impacto

cultural que produjo la gira del ballet “Tango Argentino” por Europa y los Estados Unidos. En esta etapa de “renacimiento” del tango que se desenvuelve hasta la actualidad con variaciones se caracterizará por una acentuación de su dimensión performativa-restaurativa entendiendo por ésta a una mayor descontextualización de sus contextos iniciales. Las “conductas restauradas” (Schechner, op cit) en el tango diversificarán sus contenidos de género, clase y nacionales coexistiendo con propuestas performáticas contra-identificadoras y des-identificadoras, como las del tango queer, gay, el tango nuevo-juvenil, tango-protesta y su difusión por nuevos soportes tecnológicos como en el “tango electrónico”. También son otras las temáticas que predominarán a partir de entonces en las letras de los tangos y en la cinematografía que hace referencia directa o indirecta al mismo. Se destacan en un principio las vinculadas al exilio y al regreso luego de la dictadura militar y otras vinculadas al contexto social, político y cultural emergente. Estas nuevas temáticas serán expresión de la cultura urbana rioplatense, de su “autenticidad” en relación a ella, de la jerarquización espacial de Buenos Aires en relación al interior del país y a la naturaleza de sus transformaciones territoriales internas y como expresión cultural de la transformación de los roles sociales, familiares y de género. En la filmografía del tango del nuevo siglo se advierte por último una tendencia (que puede ser constatada de manera intertextual) en la que el tango aparece como una dimensión performativa del discurso cinematográfico y que guarda relaciones complejas con la cultura y la política nacional y global. Su declaración por la Unesco (2009) como “Patrimonio de la Humanidad” genera a su vez nuevos interrogantes sobre las potencialidades prefigurativas del tango actual y sobre sus articulaciones con las nuevas formas de dominio poscoloniales que emergieron con la globalización cultural.

Bibliografía

- Adorno Theodor (1984) , “Crítica cultural y sociedad”, Sarpe, Madrid.
- Alposta Luis, Couselo Jorge Miguel y Luis Ordaz (1977); “El tango en el espectáculo (1). Los bailes del internado-El teatro-El cine”, Colección La Historia del Tango, Corregidor,
- Armus, Diego (2000): "El Viaje Al Centro. Tísicas, Costureritas y Milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940” en: Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio

Ravignani, 3era serie

Basualdo Eduardo (2010); “Estudios de historia económica argentina (desde mediados del siglo XX hasta la actualidad)”, siglo veintiuno editores, Buenos Aires.

Bernand Carmen (1977), “Filomena Morquecho y la violencia familiar”, material recogido en Pindilig, Ecuador (mimeo)

Canguilhem George (2005); “Lo normal y lo patológico”, Siglo XXI, México.

Discépolo Enrique Santos (2009); “¿A mí me la vas a contar?-Discursos a Mordisquito”, Terramar, La Plata.

García Canclini Néstor (1990); “Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad”, Editorial Grijalbo, México.

Horvath Ricardo (2007); “Esos malditos tangos”, Editorial Biblos, Buenos Aires.

James Daniel (2010); “Resistencia e integración: el peronismo y la clase trabajadora argentina (1946-1976)”, siglo veintiuno editores, 2da edición, Buenos Aires

Kruger Clara (2009); “Cine y peronismo: el estado en escena”, siglo veintiuno editores, Buenos Aires.

Laclau Ernesto (2008) , “La razón populista”, FCE, Buenos Aires.

Martuceli Danilo y Svampa Maristella (2007); “La plaza vacía: las transformaciones del peronismo”, Editorial Losada, Buenos Aires.

Matamoro Blas, Gobello José y Rivera Jorge (1976); “La historia del tango. Sus orígenes”, Corregidor, Buenos Aires

Mina Carlos (2007); “Tango: la mezcla milagrosa (1917-1916)”, Sudamericana, Buenos Aires.

Muñoz José Esteban (2011); “Introducción a la teoría de la desidentificación” en Estudios Avanzados de Performance, FCE, México D.F.

Murmis Miguel y Portantiero Juan Carlos (2011); “Estudios sobre los orígenes del peronismo”, siglo veintiuno editores, Buenos Aires.

Pellarollo Silvia (1997); “Sainete criollo/democracia/representación. El caso de Nemesio Trejo”, Corregidor, Buenos Aires.

Pellettieri Osvaldo (2008); “El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor”, Galerna, Buenos Aires

Penas Alberto (1998); “Recopilación antológica para una sociología tanguera”, Corregidor, Buenos Aires.

Prieto Luis (2006); “El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna”, siglo veintiuno editores, Buenos Aires.

Pujol Sergio (1991), "Gardel y la inmigración", Editorial Almagesto, Buenos Aires.

Pujol Sergio (2011); "Historia del baile: de la milonga a la disco", Gourmet Musical ediciones, Buenos Aires.

Ricoeur Paul (2007); "Freud: una interpretación de la cultura", siglo veintiuno editores, México.

Romero Luis Alberto (2001); "Breve historia contemporánea de la Argentina", FCE, Buenos Aires.

Savigliano Marta E. (1994); "Tango and the political economy of passion", Wesview Press, San Francisco-Oxford.

Sigal Silvia y Verón Eliseo (2003); "Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista", Eudeba, Buenos Aires.

Schechner Robert (2011); "Restauración de la conducta" en "Estudios Avanzados de Performance" (Taylor y Fuentes compiladoras), FCE, México D.F.

Taylor Diana (2011); "'*Usted está aquí*': el ADN del performance" en "Estudios Avanzados de Performance" (Taylor y Fuentes compiladoras), FCE, México D.F.

Torre Juan Carlos (2011); "La vieja guardia sindical y Perón", Editorial R y R, Buenos Aires

Varela Gustavo (2005); "Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana", Paidós, Buenos Aires

Vila Pablo (2000); "El tango y las identidades étnicas en Argentina" en "El tango nómade". Compilador Ramón Pelinski. Corregidor. Buenos Aires.